

Perspectivas, modelos y figuras del estudio del divismo en Italia

Perspectives, models and figures of the study of Italian divismo

Marga Carnicé Mur

RESUMEN

El lugar privilegiado que el actor ha tenido históricamente en la transmisión de la cultura popular en Italia, crisol de la *commedia dell'arte* y de los métodos escénicos que tendrían que medrar en el teatro moderno en Europa, permite una tradición figurativa rica en modelos y de fuerte calado cultural. El cine perpetúa esta circunstancia, debiendo algunos de los momentos esenciales de la historia del film italiano a la capacidad expresiva de los actores y de las actrices, desde el primitivo cine de divas de los años 10 hasta el impacto de las estrellas italianas transnacionales de los años 50 y 60.

Estas razones esenciales hacen de Italia un contexto especialmente interesante para una observación de los *star studies*, ya que el impacto de sus estrellas parece motivar el debate sobre el actor antes de que el esplendor del cine clásico americano propicie el desarrollo de una metodología sólida. Tomando como guía el interés hacia determinados modelos figurativos, este artículo pretende elaborar una cartografía esencial de los estudios divísticos en Italia, desde sus orígenes, sus primeras manifestaciones sólidas en los años 50 hasta la actualidad, y teniendo en cuenta sus perspectivas esenciales, sus modelos más frecuentes y los discursos que plantean las perspectivas actuales.

PALABRAS CLAVE

Star studies, divismo, actor, *performer*, *star*, *stardom*, estudios filmicos italianos, estudios culturales italianos.

ABSTRACT

The privileged position that the actor has historically taken in the transmission of popular culture in Italy, a melting point of *commedia dell'arte* and of the scenic methods that flourished in Europe's modern theatre, allows a figurative tradition that is rich in models and deep in culture. Cinema perpetuates this circumstance and owes some of the most essential moments of the history of Italian film to the expressive capacity of the actors and actresses, from the primitive diva cinema of the 1910s to the impact of Italian transnational stars in the 1950s and 1960s.

Because of these essential reasons, Italy is a particularly interesting context for an approach to star studies, as the impact of its stars seems to motivate a debate on the actor before the splendour of American classical cinema fostered the development of a solid methodology. Guided by an interest on certain figurative models, this article attempts to elaborate an essential cartography to Italian star studies, from its origins, its first solid expressions in the 1950s, until today, and considering its essential perspectives, its more frequent models and the discourses that the current perspectives suggest.

KEYWORDS

Star studies, *divismo*, actor, *performer*, *star*, *stardom*, Italian cinema, cultural studies.

A pesar de que star system es un neologismo de origen hollywoodiense, el cine de estrellas como fenómeno artístico y estético y como espectáculo de atracción tiene una de sus primeras manifestaciones históricas en Italia. De hecho, la italiana es una de las más prontas industrias europeas fundadas alrededor de la expansión del cinematógrafo de los Lumière, que crece durante los primeros años del siglo XX alrededor de la presencia de actrices influyentes. El llamado “cine de divas”, de poderosa transcendencia cultural durante el breve periodo que iría de la invención del cine al estallido de la Primera Guerra Mundial, era un cine en el que diversas intérpretes protagonistas de fama popular esculpían figuras histrionicas y afectadas, propias de la estética del *fin de siècle*, que acabarían influyendo significativamente en el arquetipo intercultural de la vampiresa o *femme fatale*, finalmente encumbrado por Theda Bara como una de las primeras embajadoras del star system norteamericano¹. En su estudio sobre las divas del cine de los orígenes, *Diva: Defiance and Passion in Early Italian Cinema* (2008), Angela Dalle Vacche cuenta cómo los espectadores acudían al cine para consumir argumentos sobre las pasiones y el amor, pero también para gozar de la experiencia espectral propiamente dicha, que en este caso se basaba en la fascinación ejercida por la gestualidad y el movimiento físico de actrices como Francesca Bertini, Pina Menichelli o Lyda Borelli en la pantalla.

Gracias a las copias que se han conservado de estos primeros films, hoy podemos deducir cómo estas figuras consiguieron ejercer sobre el celuloide el tipo de fascinación que tuvieron en la cultura finisecular europea las últimas grandes divas teatrales como Eleonora Duse o Sarah Bernhardt, e incluso aquello que llevó a los autores de la literatura decadentista a escribir en torno al misterio que generaba desde los escenarios teatrales el cuerpo artificial de las actrices, inmersas en la plasticidad de su paradoja. Dalle Vacche explica hasta qué punto el impacto de estas presencias llegó a determinar la morfología de palabras recién acuñadas para un nuevo invento. Mientras en Estados Unidos el público bautizaba las recién nacidas películas *movies*, por el constante parpadeo que producía la tecnología todavía precaria de la imagen en movimiento, en Italia el público de las primeras proyecciones acuñaba la declinación femenina de las películas en *le film* (las filmes), porque aquello que representaban las películas eran cuerpos de mujer operados por actrices célebres. Así,

el cine italiano de los orígenes habría conseguido aunar dos experiencias determinantes para el posterior asentamiento de lo fílmico en la cultura popular moderna: el placer visual y el milagro de detener el tiempo o de eternizar el instante del cuerpo en movimiento. En otras palabras, habría vinculado la tecnología fílmica a la capacidad de immortalizar en una función permanente y no efímera la fotogenia del actor, hasta entonces relegado al plano general estático del teatro y al tiempo del espectáculo vivo.

Que la italiana sea una de las primeras industrias del cine de los orígenes arraigada en torno al gesto del actor tiene mucho que ver con la importancia del *performer* como elemento transmisor de la cultura popular. En una nación fuertemente marcada por la diversidad lingüística y por la segmentación territorial (la unificación política de Italia es ciertamente tardía), todo lo que ocurre alrededor de la escena viva resulta de suma importancia hasta bien entrado el siglo XX. Así, la misma cultura que habría generado la semilla del espectáculo teatral moderno por vía de la antigua y riquísima tradición de la *commedia dell'arte* es la que entra en su modernidad cultural llevándose al siglo del cine el valor esencial de la máscara del intérprete como mediador entre historia y cultura, entre pantalla y sociedad. Como vehículo certero de los modos de ser y de sentir de una sociedad fuertemente arraigada en la transmisión ritual y oral de la cultura y de la palabra, el actor de cine italiano participará de modelos más o menos industriales sin perder del todo una esencia propia arraigada en la importancia de lo humano, en la supremacía identitaria del gesto físico y en la elocuencia de su performatividad.



Fotografía de escena de Eleonora Duse

1. Si bien hay que incluir en esta tradición configurativa de la *fatale* figuras relevantes del cine europeo como Asta Nielsen, la transcendencia del cine de divas italiano como modelo cultural no parece tener un parangón dentro de la época.



Sarah Bernhardt caracterizada de Pierrot fotografiada por Nadar

Perspectivas históricas hasta los años 50

Quizás por esta importancia vehicular del actor en la cultura previa al audiovisual, el término que sustituye el anglosajón *stardom* en Italia es *divismo*, palabra que nos presenta al *performer* como un fenómeno cultural anterior al nacimiento de la estrella y de su semiótica moderna. El estudio del arte del actor en Italia, que se podría remontar a los *canovacci* y a los manuales de autodirección de los cómicos *dell'arte*, persiste en la crítica cultural y en la glosa enciclopédica durante los siglos XIX y XX², y conoce una importante diversificación durante

la expansión internacional de la cultura cinematográfica, hacia los años 50, momento a partir del cual quizás podemos hablar del *divismo* como campo de estudio propiamente dicho³.

El terreno para la permeabilidad a los modernos *star studies* podría empezar en este punto, en el que la internacionalización del producto local y la diversificación de los medios y plataformas de consumo empujan a la recepción y al estudio de la estrella cinematográfica ya no como fenómeno local, sino como signo cultural abierto al intercambio y a la permeabilidad de los modelos globales. La encrucijada de los 50 resulta especialmente rica en matices que conviene detenerse en identificar. En primer lugar, a finales de los años 40 Italia estandariza el modelo del neorrealismo, que en su esencia estética supone un umbral a la modernidad, especialmente en lo que se refiere al cine como productor de figuras y de modelos humanos. La cultura del gesto *vero*, del rostro no profesional y del escenario natural provocan una insólita deslocalización de la estrella clásica, una pérdida de sus gestos y máscaras de confort que no sólo influirán en los modelos de producción y de consumo, sino también en los de interpretación y dirección de actores. En cuanto a los primeros, existirían interesantes conexiones entre modelos figurativos vernáculos y arquetipos de escala global. Sirva aquí como ejemplo la influencia del personaje femenino heroico, de la madre de posguerra de Anna Magnani a la generación *maggiorate*, en un arquetipo como la *unruly woman* (REICH, 2004), directamente conectado con los intercambios que los roles de género sufren en la cultura europea de la segunda posguerra mundial (SIEGLOHR, 2000). En cuanto a los segundos, y en un terreno más de lo estético que de lo semiótico, una importante reforma figurativa surge como réplica al gesto libre de los realismos europeos. El gesto errático, ya sea espontáneo o impregnado de artificio, de apariencia natural en su mecanicidad, influirán en todo el cine de la modernidad estableciendo diálogos fructíferos y longevos dentro de lo que sería una moderna genealogía de la interpretación. Y ésta no sólo cruzará Europa por vía del cine de Rossellini, de Renoir y de todos sus discípulos, también llegará a Hollywood y a las ansias de los estudios norteamericanos por poseer un modelo de modernización de la estrella clásica como es el Actors Studio, de raíces declaradamente europeas⁴.

2. Un ejemplo de esta tradición es la célebre *Enciclopedia dello Spettacolo* de Silvio D'Amico, proyecto editorial publicado entre los años 1954 y 1965, que cubría diversos campos del espectáculo en Italia e incluía en las entradas dedicadas a los actores rasgos notables de su estilo o de su presencia escénica. Cabe mencionar que Silvio D'Amico es una figura referencial en la formación y estudio del actor en Italia. En los años 20 fundó la Regia Scuola di Recitazione Eleonora Duse, a la cual se debe en cierto modo la modernización del actor italiano. Actualmente la institución es conocida con el nombre Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico y sigue siendo un referente en Italia por las

numerosas generaciones de actores de cine y teatro italianos que se han formado en su seno.

3. Como hemos dicho, el término italiano *divismo*, que engloba el estudio del actor y de la estrella, puede considerarse un análogo del anglosajón *star studies*. En este sentido, el uso de ambas palabras en este artículo se referirá al mismo campo de estudio, al mismo tiempo que cada uno hará referencia al marco cultural del que procede. En general, hay que entender el *divismo* como un fenómeno de estudio propiamente italiano, mientras los *star studies* definen el campo desde su perspectiva académica e internacional.

La encrucijada cultural de los 50 en Italia puede sintetizarse en este cruce orgánico entre lo concreto y lo global, entre un movimiento cultural profundamente vernáculo como el neorrealismo, emancipado del canon hollywoodiense, y otro de interés internacional como es la modernidad, que germina en diversas líneas de interés apuntadas por Cristina Jandelli en *Breve storia del divismo cinematografico* (2007), manual fundamental en este campo de estudio. Al hilo de este discurso, Jandelli observa cómo la rotura de barreras del relato clásico que afianzan el neorrealismo y su onda expansiva genera rizomas insólitos, desde el cine de Ingrid Bergman y Roberto Rossellini, basado en la deslocalización extrema de la estrella, al posterior interés de la industria americana por producir cuerpos escénicos únicos, alejados del modelo serial clásico y capaces de encarnar lo genuino y lo memorable, de James Dean a Montgomery Clift, sembrando así en la mente del espectador el deseo de fascinación por el futuro actor del cine independiente. Existiría, pues, una armonía entre ambos movimientos, entre el gesto accidental del neorrealismo y el gesto rebelde de los nuevos cuerpos de Hollywood, que desde el punto de vista divístico parece traspasar los límites del canon clásico afianzándose en el cuerpo de los actores, así como en una intuitiva necesidad por parte de la industria de que el espectador atesore una memoria concreta de ellos.

Como estudios atentos al proceso de recepción del texto fílmico, los estudios divísticos o *star studies* toman como puntal el diálogo del espectador con la capacidad mediadora del actor entre pantalla y sociedad⁴. Los 50 vuelven a ser un terreno de posibilidades en este sentido. Mientras la glosa de la naturaleza estelar se afianzaría de la mano de estudiosos como Edgar Morin (*Les Stars*, 1957) o Alexander Walker (*Stardom: The Hollywood Phenomenon*, 1970), cuyas obras siembran la intuición que más tarde concluirá Richard Dyer (las múltiples lecturas de la naturaleza estelar como texto, como signo y como símbolo), algunos estudios culturales italianos de estos años se acercan al cine para descifrar el cambio social. En un documento de época sobre la emancipación sexual de la mujer como *L'italiana in Italia* (1956), la periodista cultural Anna Garofalo escribe sobre el papel decisivo de las divas como modelos de comportamiento, anticipando en cierto modo uno de los focos de interés de la teoría fílmica feminista de los 70, y su cohesión con algunas de las líneas comunes compartidas por los *star studies* y los *gender studies*.

4. Como cuenta Robert H. Hethmon en *El método del Actors Studio: conversaciones con Lee Strasberg* (1972), junto a las teorías de Stanislavski los fundadores consideraban cruciales figuras del teatro europeo (concretamente italiano) como Eleonora Duse.



Totò por Guy Bourdin, 1955

A partir de este movimiento entre lo global y lo local, y del vínculo entre actor y sociedad, el diálogo entre el cine y el análisis cultural en Italia demuestra, durante las primeras cinco décadas del XX, la emergencia de una triple vertiente teórica que se mantiene hasta la actualidad como auténtico legado destinado a confluir en los modernos *star studies* o estudios sobre el divismo: el modelo monográfico o historiográfico, ya sea de figuras concretas o de modelos figurativos, los estudios culturales y los estudios feministas y de género.

Modelo monográfico y genealógico

En los años 80, Guido Aristarco escribió *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol* (1983), un ensayo contemporáneo a la conformación de los *star studies* como campo de estudio propiamente dicho, que concluye algunas de las tendencias revisadas en el modelo teórico historiográfico sobre divismo en Italia. Al hilo de una especie de estudio comparado entre el *star system* hollywoodiense y un hipotético *star system* mediterráneo, y de los posibles rasgos intercambiables entre las figuras de ambos sistemas, el autor reflexiona sobre los procesos de estandarización de la presencia única de los actores. Es este un discurso canónico dentro de la

5. Quizás uno de los ejes menos apreciados por cierta tradición de los *film studies* europeos que habrían priorizado el estudio de la puesta en escena y el diálogo entre cineastas. Sirva como ejemplo el canon establecido por la escuela francesa de los 50, donde la sinergia entre análisis, crítica y realización cinematográfica determina la línea teórica de los autores de *Cahiers du cinéma*.

Ingrid Bergman en el set de *Stromboli*, 1949

historiografía divística, que se fija en los procesos industriales sin dejar de atender a los meandros espontáneos que facilita el carisma individual del *performer*. Esta dicotomía entre lo único y lo genérico, que ejemplifica de modo claro la tensión existente entre figura y sistema, entre la genuina unicidad del actor y su permeabilidad al arquetipo o a la serialización de su presencia, podría confluir en el término francés de las genealogías (VALMARY *et al.*, 2011). Utilizadas por algunos investigadores de los *star studies* franceses contemporáneos, las genealogías permiten considerar la capacidad de determinados actores carismáticos, válidos y reconocibles *per se*, de confluir en grupos semánticos o familiares capaces de aglutinar significados más generales una vez superada la frontera de su individualidad. En otras palabras, el estudio de actores por genealogías permitiría el aprecio de su particularidad pero también su conexión con el signo cultural o el significado global que facilitaría la comprensión de su actualidad con el paso de los años o tras la desaparición de su público coetáneo, afianzando así la característica que diferencia al actor de teatro del de cine, la atemporalidad, la persistencia o, en términos más afines a su aura original, la eternidad.

El estudio monográfico en Italia, que tiene diversas aplicaciones y en la actualidad ocupa, como veremos, la labor de algunos grupos de investigación académicos, ha tendido a ahondar en esta cohesión entre único y universal, o entre ordinario y extraordinario (DYER, 2001), desde la unión indolora y complementaria que ofrecen las genealogías francesas. Es esta versatilidad de encarnar lo único y lo universal lo que algunos estudiosos consideran como verdadero baluarte de la identidad del actor, salvoconducto final a su universalidad o a su condición de clásico. En 2014, el Centro Ricerche su Attore e Divismo (CRAD) de la Università di Torino organizó un congreso ejemplar sobre la figura de Marcello Mastroianni, cuyas principales investigaciones confluyeron en torno a esta doble faceta del divo italiano: la unicidad irrepetible de su presencia y la capacidad de encarnar la ambigüedad de una masculinidad moderna colectiva, a caballo entre la fortaleza de la máscara del seductor y la fragilidad del gesto humano. Una característica ésta que abriría la marca Mastroianni a conexiones semánticas diversas: la del *latin lover* desde Rodolfo Valentino, la del seductor melancólico, de los *males* williamsianos de Marlon Brando hasta otros vástagos de la tradición figurativa italiana como el coetáneo Gian Maria Volonté⁶ o figuras posteriores como Sergio Castellitto. Otro ejemplo analítico monográfico, aunque externo a la academia, puede localizarse en la revisión de una figura como Anna Magnani en las múltiples publicaciones que siguieron al centenario de la actriz, en 2008, de las cuales se pueden extraer conclusiones similares. La glosa del estilo carismático y propio de un icono del estilo libre como Magnani dificultaría, *a priori*, su adhesión a cualquier tradición o modelo en serie, y sin embargo existe toda una tradición de la figuración femenina occidental con la que su modelo permitiría conexiones analizables desde diversos puntos de vista, desde la *Trümmerfrau* alemana⁷, pasando por la tradición de la *maggiorata* y de la *unruly woman*, hasta tendencias figurativas de autor como las del español Pedro Almodóvar, cuyas resonancias estéticas y poéticas generaron años atrás un insólito premio a una interpretación colectiva en el Festival de Cannes⁸.

6. La figura de Volonté fue, en los 90, objeto de un estudio monográfico digno de mención a cargo de Fabrizio Deriu: *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore* (1997).

7. La *Trümmerfrau* o mujer de los escombros es un arquetipo histórico basado en las mujeres anónimas dedicadas a recoger los escombros resultantes durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Ejemplifican la figura de la mujer activa en tiempos de guerra, común a la Europa de esta época. Su imagen ha tenido un cierto impacto en la cultura popular por vía del archivo documental.

8. Nos referimos al premio a la mejor interpretación femenina a todas las intérpretes del film *Volver* (2006): Carmen Maura, Chus Lampreave, Penélope Cruz, Blanca Portillo, Lola Dueñas y Yohana Cobo. Es interesante

notar aquí las múltiples resonancias que el film mantiene con la tradición genealógica italiana de la que hablamos. El personaje central de Raimunda habría sido comparado con el referente de Sophia Loren en *Dos mujeres* de Vittorio De Sica (*La ciociara*, 1960), un personaje inicialmente asignado a Anna Magnani, que por otro lado aparece referenciada por Almodóvar al final de la película, en diálogo con el personaje de Carmen Maura, Irene, que contempla en televisión una escena de *Bellísima* de Luchino Visconti (*Bellissima*, 1951). La elección de este título tampoco parece casual, pues a su vez supuso la internacionalización de Magnani, y la asimilación de su estilo de caracterización (el cabello despeinado, la ropa interior negra y la ausencia de maquillaje embellecedor) al icono de belleza femenino latino de su época, posteriormente importado por firmas de moda como Dolce & Gabbana, asimilado a figuras contemporáneas como Monica Bellucci y frecuentemente referenciado en el cine de Pedro Almodóvar.



Marlon Brando y Marilyn Monroe en una promoción del estreno del film *The Rose Tattoo* en 1954

Cabe apuntar aquí la transcendencia que, bajo mi juicio, ofrece el concepto de genealogía sobre otras ideas como la influencia o la reminiscencia. Si bien todas apelan a la condición del cine como generador de recuerdos compartidos, de memoria colectiva, mientras las segundas apelan a la capa más superficial de este fenómeno, a la libre circulación de gestos y recuerdos sensoriales entre cineastas, la primera ahonda en su raíz, asentándose en la capacidad del cine no sólo de crear recuerdos, sino de retroalimentarse de ellos, afianzándose en el proceso de recepción del texto fílmico y apuntando quizás al espectador, verdadero transmisor de la memoria del cine, como gran figura olvidada del estudio fílmico tradicional. En 1974 Italo Calvino condensaría esta idea en su texto «Autobiografía di uno spettatore», elevando la memoria del espectador a la importancia de testimonio y documentalista de un proceso de intercambio entre realidad y ficción, sociedad y pantalla, del que siempre ha



Anna Magnani en una prueba de vestuario de *Mamma Roma*, 1962

sido parte protagonista y acaso contraplano legítimo de todo gesto humano impreso en la imagen cinematográfica.

Estudios culturales y perspectiva feminista

Esta hipótesis sobre el arraigo de la lectura sociológica del actor en los estudios italianos nos conduce de modo orgánico al cruce entre el estudio historiográfico y los estudios culturales que han tendido a analizar el impacto de las estrellas y los actores aislándolos del marco de contención de las obras que acogen sus interpretaciones, ya sea éste el del texto fílmico o el de la filmografía de un director. A fin de apreciar la autonomía –o incluso la autoría– del *performer* desde su condición de sujeto, estos estudios toman como referencia la relación de la obra del actor con su época o su contexto cultural, despojándolo del aura tradicional de instrumento al servicio de la puesta en escena o en manos del director. Un ejemplo de esta línea serían los estudios de recuperación de obras de actrices pioneras del cine, por autoras como la ya mencionada Angela Dalle Vacche, o las publicaciones derivadas del congreso «Non solo dive. Pioniere del cinema italiano», celebrado en el seno de la Università di Bologna en 2007 y coordinado por la investigadora Monica Dall'Asta. Partiendo del estudio de figuras femeninas pioneras en diálogo con el marco cultural de su época y con las estructuras jerárquicas y de poder que le fueron propias, estas autoras e investigadoras siguen la línea teórica de los estudios críticos para defender la capacidad transformadora de actrices como

9. Cabe destacar que estas obras a veces conciben la figura de la actriz también como cineasta. La laxitud de las estructuras industriales y el lugar privilegiado de la intérprete en la cultura popular de principios de siglo habría facilitado en muchas ocasiones que figuras como la

mencionada Francesca Bertini asumieran la dirección y gestión de sus propias carreras, fundando un modelo de producción de corta vida, destinado a desaparecer con la implantación de los circuitos industriales y del *star system* norteamericanos.

Francesca Bertini en el marco cultural de los años 10, de crucial importancia en el asentamiento de las primeras industrias. Así, el caso italiano ofrecería con estos ejemplos una aproximación a la estrella desde un modelo teórico que privilegia el estudio del sujeto creador en el marco cultural, y por consiguiente más frecuente en el estudio de mujeres cineastas⁹. En este sentido, y a la hora de demarcar los límites de la teoría de campo que aquí nos interesa, cabe destacar que la expansión de los estudios culturales ha enriquecido la visibilidad de figuras cuyo conocimiento nos ha llegado tradicionalmente sesgado por la interpretación biográfica o por la manipulación de la narrativa *cross-media*. La proliferación de este modelo, muy especialmente en las últimas décadas, ha contrarrestado el hecho de que, hasta no hace mucho, un gran porcentaje de la producción textual sobre las estrellas y su naturaleza proviniera casi exclusivamente de la hagiografía memorística (raramente producida por la propia estrella), de la narrativa biográfica o de las plataformas de consumo y medios publicitarios paralelos a la industria del cine, en los que la visibilidad de la figura solía limitarse a la reproducción más o menos manipulada de sus atributos estelares más rentables.

La fractura entre un modelo de análisis más tradicional mayormente copado por la crítica filmica, generalmente sesgado por la visión del actor como instrumento en manos del cineasta o como parte de la cadena industrial, y otro de espíritu más analítico, expandido al estudio del marco cultural de producción, podría encontrar un punto de inflexión en los años 70, en los que la confluencia de la teoría crítica y de los movimientos sociales de emancipación da lugar a nuevas teorías de campo como la teoría filmica feminista. Si bien ésta se forja en el mundo anglosajón y no penetra de modo inmediato en Italia, algunos estudios de esta época ya parecen esperar su llegada. A finales de los 70 y principios de los 80, se multiplican las obras que reclaman la revisión de la producción cultural relacionada con la participación de las mujeres en el cine (BELLUMORI, 1972; CARRANO, 1977; MANGIACAPRE, 1980), así como la recuperación de determinadas figuras de las que se pretende redimensionar la permanencia de su legado y acaso la preservación de su significado político (PISTAGNESI, 1988; ACHILLI, 1984)¹⁰. Son décadas favorables a todo cuanto tenga que ver con la demarcación del sujeto en el contexto cultural, especialmente si éste ha sido percibido tradicionalmente como minoritario dentro de un marco jerárquico global, y esto también concierne en cierto modo a los actores y las estrellas

como piezas del texto filmico subestimadas por los cánones teóricos y críticos. Estos años, en que los grandes pensadores posestructuralistas reforman los modelos académicos, son los mismos en que Serge Daney reivindica el papel del actor, con una frase iluminadora y ya célebre sobre la esencia del intérprete en el diálogo entre cineastas¹¹; Richard Dyer publica *Heavenly Bodies: Stars and Society* (1986/2004), la obra del autor quizás más ensayística y también la más atenta a delimitar los rasgos de la subjetividad del actor, y Laura Mulvey, Claire Johnston y Mary Ann Doane, entre otras, construyen los pilares de la *feminist film theory*, que será decisiva para el estudio de las actrices de cine y penetrará finalmente en Italia por vía de los estudios académicos más actuales.

Situación actual: modelos y grupos

El ámbito universitario acoge lo que podríamos considerar la modernización de los modelos históricos anteriormente vistos, por vía de la consolidación de los *gender studies*, los *cultural studies* y la *feminist film theory* como teorías de campo en los postgrados de estudios filmicos italianos. Ejemplos de ello son la diversidad de modelos teóricos y metodológicos desde los que autores, figuras académicas y grupos de investigación contemporáneos abordan el estudio del *performer* en los proyectos y publicaciones más recientes sobre el tema. Destacan, entre éstos, el modelo semiótico de una obra como *Attore/Divo* (2011), en la que Francesco Pitassio aborda la estructura del actor como signo y símbolo cultural o, en otras palabras, como intérprete y artífice del propio *stardom*. El modelo semiótico es, quizás, el que más ahonda en un conflicto común ante el análisis del actor como es su naturaleza múltiple y, por consiguiente, su condición de imagen inestable. La prueba de la tensión que genera el hecho de que actor y obra sean uno mismo, esferas concéntricas a la certeza de la apariencia física, podría ser la causa de la conocida confusión a la hora de intentar comprender la obra de un actor desde las coincidencias y contradicciones entre vida y obra, autoría y máscara. Los estudios contemporáneos como el de Pitassio apuntan a la dirección contraria de la que correspondería, por ejemplo, al modelo hagiográfico tradicional. No se trata tanto de intentar controlar las impurezas o contradicciones entre máscara y *performer* como de asumir su cohesión en la fenomenología de estudio. Se trata, si se quiere, de una solución epistemológica a la molesta

10. En el campo internacional destaca *Offscreen: Women and Film in Italy* (1988), editado por las italianas Giuliana Bruno y Maria Nadotti.

11. «Los actores son lo esencial del diálogo entre los cineastas. El cuerpo del actor atraviesa el cine hasta constituir su verdadera historia. Una

historia que no ha sido jamás contada porque es siempre íntima, erótica, hecha de piedad y de rivalidad, de vampirismo y de respeto. Pero a medida que el cine envejece, es de esta historia de la que los filmes dan testimonio.» (1983: 201) La traducción es mía.



Secuencia de la diva Pina Menichelli en *Tigre Reale*, 1916

paradoja del actor de la que ya habló Denis Diderot en el siglo XVIII y que puede generar enrevesadas confusiones al intentar abordar el *performer* como figura monolítica, del modo que estaríamos educados a abordar, por defecto, el ente del autor.

Junto al modelo semiótico, destacaría la metodología de Veronica Pravadelli, figura relevante en la encrucijada de *film studies* y *gender studies* en Italia, cuyas líneas de investigación podrían converger en su reciente obra *Le donne del cinema: Dive, registe, spettatrici* (2015). En ella, Pravadelli revisa el modelo historiográfico de la representación femenina en el cine aplicando las confluencias entre análisis fílmico, teoría fílmica feminista y *gender studies*, dando una importancia equitativa a los diversos lugares que las mujeres han ocupado en la operativa del texto fílmico. Quizás lo más interesante de su propuesta sea esta innovadora perspectiva transversal que, como su título indica, acoge la postura activa del sujeto femenino en la realización (directoras) y en la recepción (espectadoras) pero también en la *performance* (actrices). Estas posiciones quedan eficazmente igualadas gracias a la validez de un modelo teórico rico y consciente de la potencialidad del fenómeno fílmico más allá de su naturaleza textual, y que por consiguiente es capaz de verter sobre la estrella un foco de atención poco común y sumamente enriquecedor para su comprensión como eje fundamental en la producción fílmica y su impacto en la cultura popular.

En cuanto a grupos de investigación destaca la actividad del ya mencionado CRAD (Centro Ricerche su Attore e Divismo) de la Università di Torino. Presidido por Giulia Carluccio, el grupo se define como un observatorio permanente sobre los

aspectos sociales, históricos e industriales del fenómeno divístico. La característica del CRAD podría ser la confluencia entre tradición cultural y nuevos modelos teóricos que manifiesta su actividad colectiva, basada fundamentalmente en proyectos de investigación, seminarios y congresos que mantienen el espíritu de funcionar como punto de encuentro entre estudiosos del campo. Ejemplos de ello son el ya mencionado congreso internacional «Marcello Mastroianni. Stile italiano, icona internazionale» (2014), así como los encuentros celebrados en torno a iconos como Marilyn Monroe («Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn», 2012) o Rodolfo Valentino («Rodolfo Valentino. La seduzione del mito», 2009).

Otro colectivo académico que presenta líneas de interés relacionadas con el divismo es FAScina (Forum Annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi), vinculado a la Università di Sassari. Dedicado a la confluencia de cultura popular audiovisual y estudios de género y caracterizado por la pluralidad de aproximaciones teóricas y por la transversalidad en el estudio del feminismo en la cultura, prepara su próxima edición en torno al trabajo y la representación de las actrices en el cine italiano¹². Del mismo modo, el CAMPS (Centro Arti Musica e Spettacolo) de la Università della Calabria ha celebrado recientemente el congreso internacional «Pensare l'attore. Tra la scena e lo schermo», dedicado a la confluencia de líneas teóricas y metodológicas en torno al estudio del divismo en Italia. Una celebración cuyo programa, por otro lado, aglutina muchas de las figuras que actualmente investigan sobre el campo en Italia, ya sea desde los estudios sobre cine o sobre teatro, y desde su pertenencia a colectivos, instituciones o de modo autónomo.

12. El encuentro «Vaghe Stelle. Attrici del/nel cinema italiano» está previsto que se celebre en Sassari entre el 5 y el 7 de octubre de 2017.



Marcello Mastroianni en una fotografía de camerino

A modo de cierre de recorrido, y ante los diversos modelos – monográfico, transversal o semiótico– y perspectivas observados –en relación a un discurso historiográfico (ya sea local o global), a los estudios culturales o a los estudios de género–, quisiera destacar la importancia de este estadio actual del estudio del

divismo en Italia, que como hemos visto aglutina a la perfección una tradición cultural e histórica de raíces profundas con los modelos teóricos contemporáneos y vigentes en las esferas académicas, y cuya relevancia radica, a mi juicio, en su diversidad y en su capacidad transmisora. El hecho de que estos estudios, más allá de las publicaciones y de su poder de socialización, converjan en proyectos de docencia, investigación y en encuentros internacionales, facilita una transmisión transversal del modelo dentro de la academia sin duda beneficiosa para la expansión del campo. También para el estudio propiamente dicho de los actores y de las estrellas, que encuentran en la figura del investigador un mediador entre las dos fuerzas que tradicionalmente habían poseído su aura: la industria cinematográfica y sus plataformas, como estructura de contención de su significado más allá del texto fílmico y del diálogo entre cineastas; y la memoria del público, ente conservador de su sentido, que, desde la fascinación informe y cierta de la mitomanía, quizás echase en falta los discursos posibles que aquí hemos intentado enumerar.

BIBLIOGRAFIA

- ACHILLI, Alberto (ed.) (1984). *Dimensione Diva. Il mestiere dell'attrice*. Ravenna: Cinema 80.
- ARISTARCO, Guido (1983). *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*. Bari: Dedalo.
- BELLUMORI, Cinzia (ed.) (1972). *Le donne del cinema contro questo cinema*. Roma: Bianco e Nero.
- BRUNO, Giuliana; NADOTTI, Maria (eds.) (1988). *Offscreen: Women and Film in Italy*. New York / London: Routledge.
- CALVINO, Italo (1974). *Autobiografia di uno spettatore. FELLINI, Federico. Quattro film. I vitelloni, La dolce vita, 8 ½, Giulietta degli spiriti*. Torino: Einaudi.
- CARRANO, Patrizia (1977). *Malafemmina. La donna nel cinema italiano*. Rimini: Guaraldi.
- DALL'ASTA, Monica (ed.) (2008). *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano (Atti del convegno internazionale)*. Bologna: Cineteca di Bologna.
- DALLE VACCHE, Angela (2005). *Il movimento femminile. Sulla recitazione della Diva nel cinema muto*. Bianco e Nero, 551, pp. 143-150.
- DALLE VACCHE, Angela (2008). *Diva. Defiance and Passion in Italian Early Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- DANEY, Serge (1983). *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard.
- DERIU, Fabrizio (1997). *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*. Roma: Bulzoni.
- DYER, Richard (2001). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*. Barcelona: Paidós. Traducción de Anna Buyreu Pasarisa. (1ª edición: 1979)
- DYER, Richard (2004). *Heavenly Bodies: Stars and Society*. London / New York: Routledge. (1ª edición: 1986).
- GAROFALO, Anna (1956). *L'italiana in Italia*. Roma: Laertes.
- HETHMON, Robert H. (1972). *El método del Actors Studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos. Traducción de Charo Álvarez y Ana María Gutiérrez Cabello.
- JANDELLI, Cristina (2007). *Breve storia del divismo cinematografico*. Roma: Marsilio.
- MANGIACAPRE, Lina (1980). *Cinema al femminile*. Padova: Mastrogiacomio/Images 70.
- MORIN, Edgar (1957). *Les Stars*. Paris: Seuil.
- PISTAGNESI, Patrizia (ed.) Anna Magnani. *Milano: Fabbri*. Traducción inglesa de Terry Rogers, Andrew Ellis y Roberta Kedzierski.
- PITASSIO, Francesco (2003). *Attore/Divo*. Milano: Il Castoro.
- PRAVADELLI, Veronica (2006). *Feminist Film Theory e Gender Studies*. BERTETTO, Paolo (ed.) *Metodologie di analisi del film*. Roma/Bari: Laterza.
- PRAVADELLI, Veronica (2015). *Le donne del cinema: Dive, registe, spettatrici*. Roma: Laterza.
- REICH, Jacqueline (2004). *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- SIEGLOHR, Ulrike (ed.) (2000). *Heroines without Heroes. Reconstructing Female and National Identities in European Cinema, 1945-51*. New York: Bloomsbury.
- VALMARY, Hélène; DANOUR, Christophe; VIVIANI, Christian; GUTLEBEN, Christian (2011). *Généalogies de l'acteur au cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- WALKER, Alexander (1970). *Stardom: The Hollywood Phenomenon*. New York: Stein and Day.

MARGA CARNICÉ MUR

Marga Carnicé Mur (Barcelona, 1985) es Doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra y profesora en la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC). Ha publicado en revistas científicas como *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* y colabora con medios culturales como Serra d'Or. Ha realizado una estancia de investigación en

la Università degli Studi di Roma Tre (Italia) y participado en varios congresos internacionales con comunicaciones relacionadas con los *star studies*. Actualmente sus líneas de investigación combinan el impacto de la figura de la *performer* femenina en la estética y la política de los medios audiovisuales con el papel de la mujer en la cultura popular.